

- a. a. O., 207.
- 18 AmZ (Wien) 5, 1821, 786.
 - 19 „Was ist von dem jetzigen Geschmacke in der Musik zu fürchten?“ AmZ (Wien) 4, 1820, 739.
 - 20 So etwa: „Wenn die Melodie mit der Schnelle des Blitzes dahin eilt...“ in AmZ (Wien) 5, 1821, 786. Vgl. hierzu „Vorschule der Aesthetik. X. Programm. Über Charaktere. § 57. Entstehung poetischer Charaktere.“ 11. Bd. in „Jean Pauls Sämtliche Werke“. Hist.-krit. Ausg. I. Abth., Weimar 1935.
 - 21 „Über die Bildung eines Tonsetzers“, AmZ (Wien) 4, 1820, 589.
 - 22 „Was ist von dem jetzigen Geschmacke in der Musik zu fürchten?“ ebda., 755.
 - 23 Ebda., 755.
 - 24 „Jean Pauls Sämtliche Werke“, I. Abth., 11. Bd.: „Vorschule der Aesthetik“, Weimar 1935, 50.
 - 25 „Academie, des Lud. van Beethoven“, a. a. O., 149.
 - 26 Ebda., 149.
 - 27 Vgl. E. T. A. Hoffmann, Rezension über Beethovens V. Symphonie, in „E. T. A. Hoffmanns Schriften zur Musik“, hrsg. F. Schnapp, München 1963, 37.
 - 28 Vgl. J. Paul, „Vorschule der Aesthetik. III. Programm. Ueber das Genie § 12“, a. a. O., 46.
 - 29 „Academie, des Lud. van Beethoven“, a. a. O., 149.
 - 30 Ebda., 158.
 - 31 Ebda., 150.
 - 32 Vgl. ebda., 160.
 - 33 Jean Pauls „Vorschule der Aesthetik“ befand sich nach zeitgen. Überlieferung in Kannes Nachlaß. Außerdem enthält Kannes Gedichtband „Vier Nächte oder romantische Gemälde der Phantasie“, Leipzig 1819, eine Vorrede Jean Pauls.

Clemansa Firca

TRANSFIGURATIONS DE CERTAINES MODALITES MUSICALES DE TRADITION EUROPEENNE A TRAVERS LA MUSIQUE DE GEORGES ENESCO

On pourrait dire que l'orientation de la musique de Georges Enesco vers l'universel témoigne avec plus d'éloquence, parfois, que ses ouvrages d'un caractère autochtone très accusé, de la nature et même de la puissance d'originalité du compositeur. Georges Enesco a concentré dans son oeuvre et dans son expérience artistique tout ce que, pendant la première moitié de ce siècle, l'école de composition roumaine a requis en tant que tendances et directions de style, pour atteindre, sur la voie des valeurs autochtones, l'idéal de l'universalité. C'est ainsi que l'unicité de l'oeuvre de Georges Enesco s'identifie avec l'unicité même de la fusion supreme, au niveau des immanences esthétiques, entre le national et l'universel. Esprit synthétique par excellence, Enesco s'est refusé tant à l'orientation unique qu'aux attitudes radicales, sa musique étant inédite non par la négation du climat existant, mais par sa capacité à soumettre et à transfigurer tout ce que les grandes traditions européennes lui offraient. Toute incorporation d'éléments prenait ainsi l'aspect d'une restructuration, d'un changement d'identité; il se produisait, en effet, une conversion des valeurs universelles ou, plus exactement, le compositeur y découvrait les équivalences roumaines en même temps que propres.

Ce sont en grande partie les études suivies par Enesco à Vienne et à Paris qui ont

modélé son profil de musicien „européen“ au sens le plus propre du mot: une vaste culture professionnelle, une aptitude particulière à homogéniser les éléments divergents appartenants à deux traditions réputées. Mais, en se nommant lui-même „romantique et classique par instinct“, Enesco, loin de s'enfermer dans une catégorie de style, ne faisait que définir deux coordonnées de sa sensibilité. La nature intime du compositeur était portée vers les effusions „romantiques“, et la preuve nous en est donnée par ses ouvrages de première jeunesse. Mais un penchant fondamental vers l'introversion dictera à travers le reste de son oeuvre la réticence et la discrétion de l'extériorisation et déterminera l'apparition de cet „éthos“ spécifiquement énescien, fait de tumulte maîtrisé et de tensions contenues. Eminemment intérieurs, marqués en même temps par les insignes de la convergence et de la limpidité - caractéristiques de la culture roumaine dont ils descendent - l'harmonie et l'équilibre des moyens et de la conception, tels qu'ils se dégagent de l'art du compositeur, s'identifient à ce que j'appellerais le „Beau classique“ dans son essence, c'est-à-dire la coopération de modalités équilibrées et amenées à une efficience égale.

De semblables prédispositions devaient conduire le compositeur, élevé dans le milieu musical de l'Occident, à certains rapprochements, à certaines prédilections. Ainsi sa ferveur romantique, aspirant à une expression classiquement équilibrée, et son penchant à saisir un flux impétueux, parfaitement subjectif, dans des constructions unitaires, devaient l'attacher également à la musique de Brahms et de C. Franck. Dans la musique d'Enesco les termes de la polarité romantique - classique ont acquis avec le temps une signification toujours plus particulière, si bien que vers le fin de sa vie, du haut de son originalité, Enesco pouvait se permettre - à propos de l'un de ses derniers ouvrages, le Quartour nr. 2 pour piano et cordes op. 30 - de conjuguer, en plaisantant, le verbe „brahmsieren“.

Pendant un temps, Enesco s'est approché des deux extrêmes de la dite polarité: l'art wagnérien et le néoclassicisme. „Certains chromatismes wagnériens font partie de mon système vasculaire“, disait Enesco. Le néoclassicisme - parmi les promoteurs duquel, au XX^e siècle, on peut du reste le compter - a représenté pour Enesco le temps d'une étape brève mais fertile sur le plan des rigueurs formelles.

Débarqué dans le paysage musical occidental en venant des bords d'une culture musicale de tradition ancestrale monodique, Enesco devait substituer aux réalités du milieu celles dont justement il était l'éminent émissaire. Le primat archétypique de la mélodie est, chez Enesco, le facteur modelleur de tous ses moyens d'expression; la puissance avec laquelle les commandements de la mélodie se transmettent à la morphologie musicale donne la mesure même de la puissance d'originalité du compositeur.

La mélodie constitue d'ailleurs le terrain sur lequel la personnalité d'Enesco s'est manifesté tout d'abord et avec le plus d'intensité. L'expression si particulière de certaines de ses pages de filiation toutefois romantique est due notamment à l'infiltration dans ces pages d'une substance mélodique fort personnelle en même temps qu'ineffablement, pourtant organiquement liée au folklore. Il suffirait de rappeler le „tonus“ ethnique infusé par l'intermédiaire d'éléments mélodiques à la deuxième partie de la I^{re} Symphonie où la mélodie, de facture romantique (aux inflexions wagnériennes) se poursuit par une improvisation de „doina“; ou de rappeler cet alliage de motifs dont le résultat sera, dans l'Aria de la II^e Suite pour orchestre, cette singulière inter-pénétration de „Sehnsucht“ et d'abandon lyrique roumain.

La fluidité, propre par définition à la mélodie, est aussi caractéristique pour d'autres dimensions du discours musical énescien. J'envisage par là ce débit incessant de matière musicale complexe, faite de polyphonie imitative et de superposition, d'harmonie

„polyphonisée“ et de contrepoint harmonique. C'est aussi sur les bases de son penchant à la mélodie qu'Enesco se dirigera vers la solution de l'hétérophonie qui n'est en somme que l'expression distributive de la monodie.

La musique d'Enesco propose une acception, disons lyrique, de l'architectonique musicale monumentale: à la place de la grandeur envisagée en tant qu'opulence et acuité des confrontations, elle adopte la ligne continue et ondulée du discours couvrant de vastes surfaces musicales. Les formes musicales largement arquées du compositeur - qui ont recours à la construction cyclique aussi bien qu'à l'estompement des sections - naissent sous l'empire d'un courant lyrique qui semble toujours renaître de par lui-même et sans cesse se projeter de l'avant.

Le travail thématique et la technique cyclique ont répondu aux nécessités de la musique d'Enesco là où celle-ci adhère à certains domaines du chant populaire; les affinités du compositeur avec le style „parlando-rubato“ - propre à la „doina“ roumaine et qui implique liberté et non répétition de rythme - et avec la modalité de l'improvisation par ce qu'elle fait supposer de reprises variées de certains motifs, se trouvent à la base des métamorphoses cycliques énesciennes, ainsi que dans le substratum de la variation, que le compositeur pratique tant dans le domaine mélodique que dans celui du rythme.

Le compositeur ne s'est penché qu'accessoirement sur le côté pittoresque de l'impressionnisme; en échange, l'artiste a adopté l'expression diffuse coutumière à l'impressionnisme, mais il lui a fait acquérir une autre qualité. On le remarque surtout dans les pages d'évocation des contrées natales (III^e Suite pour orchestre, „Impressions d'enfance“ pour piano et violon) où le souvenir - suprême occasion de rêverie - estompe les limites et fait fusionner des éléments hétérogènes, de sorte que certaines équivalences avec l'impressionnisme soient au fond les particularités les plus originales du style énescien: l'irisation du discours découle de l'hétérophonie et de la mobilité des structures modales, de l'imprécision du dessin rythmique, de l'appel au rubato etc.

A mesure que le compositeur avançait vers sa maturité, la communication avec la musique de son siècle devint toujours plus souterraine, voire même latente; mais par cela même elle est devenue aussi plus stimulatrice pour le développement ultérieur de la création musicale roumaine dans le contexte de la musique universelle.

Gheorghe Firca

DER BEITRAG DES TRITONUS ZUR ENTWICKLUNG KONSTRUKTIVER PRINZIPIEN

Zu den letzten Verboten, die die lebendige Musikpraxis gegen den Widerstand der Scholastik, die die Tradition zu bewahren suchte, aufhob, gehört auch der Tritonus. Diese „Emanzipation“ des langverbotenen Intervalls lief eine zeitlang parallel mit der Verdeutlichung des tonalen Systems und der Generalisierung der dominantischen Funktionen der Dur-Moll-Harmonik ¹.

Auch in der Musik Beethovens ist die Funktion und die Dynamik des Dominantischen ein Hauptmoment. So kann in seinem harmonischen Satz der verminderte Septakkord beispielsweise entweder in Stellvertretung für den Dominantseptakkord stehen oder aber für sich eine selbständige Einheit darstellen: